

AZORÍN: TEORÍA Y PRÁCTICA DEL CINE

MATÍAS MONTES-HUIDOBRO
University of Hawaii at Manoa

El interés de Azorín por el cine se pone específicamente de manifiesto con la publicación de *El cine y el momento* (1953) y *El efímero cine* (1955). La cinematograficidad de Azorín ha sido previamente establecida por la crítica, pero usualmente estos textos han sido citados muy de pasada. Hay que reconocer que estas crónicas de cine, como tales, tienen una validez muy relativa. Son más bien curiosidades nostálgicas para los «aficionados» de Azorín, los azorinianos apasionados de su estética. Sus comentarios son, con frecuencia, pueriles, algo inconexos, y no están sistematizados. El «cinematografista» que hay en el escritor no está en estas crónicas apresuradas, sino en sus narraciones, que es la práctica filmico-literaria. Sin embargo, una lectura cuidadosa descubre claves significativas que explican su afición por el cine.

Ante la pantalla, Azorín realiza un descubrimiento *a posteriori* de su propia teoría narrativa, que es filmica, reconociendo en ella procedimientos que ya ha utilizado en sus obras, y que plantea a diferentes niveles en estas crónicas. No se nos esconde que los artículos de crítica aparecen después, dentro de una nueva realidad, lo cual no excluye el interés perspectivístico. El creador, frente a la realidad de una estética filmica, se identifica con el cine, cuya evolución técnica, en los años que publica sus críticas, difiere grandemente a la del primer cuarto de siglo, época de su efervescencia creadora. En realidad, el carácter precario del cine que se hacía en los años veinte sólo pudo dejar un impacto muy limitado en una técnica narrativa tan compleja y refinada como la de Azorín. En el

momento de la creación de su obra narrativa fundamental, otros medios, particularmente la pintura, influyen en la misma. Pero este no es el punto focal de nuestro trabajo. No pretendemos establecer una relación causa-efecto (cine-literatura), sino una exposición coincidente y correlacionada de procedimientos. Una técnica regresiva-progresiva lleva a Azorín del miniaturismo y cervantinismo fílmicos a una praxis innovadora donde hace gala de recursos con evidentes nexos con el cine —*crane shot, flashback, crosscutting, etc.*— Entre todos ellos predominan dos sistemas, la yuxtaposición y la elipsis, mediante los cuales construye el *suspense* de su narrativa. El miniaturismo nos remonta a la visualización ilustrativa de los textos medievales y el cervantinismo a la búsqueda de presencias cervantinas. El presente lo lleva al pasado (el momento en que se realiza su obra) con una perspectiva que se vuelve futuro (el cine como arte de nuestro tiempo). No es nuestra intención afirmar que estas técnicas fílmicas influyen en la obra de Azorín (como no influyen, obviamente, en la cinematograficidad cervantina observada por Robert Stam en *Reflexivity in Film and Literature*, y otros estudios de narratología de autores pre-fílmicos), sino que Azorín anticipa recursos que se harán obvios en el cine.

CIRCUNSTANCIAS

Los biógrafos de Azorín han destacado la afición fílmica del escritor durante la última etapa de su vida. «Entre 1952 y 1955 Azorín consume sus ratos libres viendo, en ocasiones, hasta dos películas diarias. Sus observaciones, sus meditaciones, sus ocurrencias —una visión personalista, no una crítica en sentido estricto— van apareciendo en el diario *ABC* en forma de artículos breves, enmarcados y recuadrados» (Riopérez, 699). Se trata, por consiguiente, de un interés por el cine que se manifiesta explícitamente cuando ya está realizado lo fundamental de su obra y ha publicado sus textos más «cinematográficos». Por otra parte «se ha reprochado que escritor tan cinematográfico como Azorín —en Azorín, la observación ha funcionado, en su obra, como una cámara que registra todos los detalles y los matices de las cosas: miniaturista de la realidad, registrador del sonido, del silencio, de los cambios imperceptibles de la luz—, descubriese, tan tardíamente, las virtudes del cine —sus magníficas posibilidades como medio de arte»

(Riopérez, 609). Hay que tener en cuenta que la «tardanza» del descubrimiento es más aparente que real, porque «el cine es introducido en España, sincrónicamente con la llegada de Azorín, desde Valencia, en el año 1896. Un tipo de cine en balbuceo: del primitivo cine mudo al cine parlante, han de transcurrir años» (Riopérez, 609). El período de tiempo que va del cine mudo al sonoro crea una línea divisoria significativa. La madurez que representa el cine sonoro, hace que los escritores que nacen en ese momento (la generación de Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Juan Goytisolo) puedan hacer pública su pasión por el cine; mientras que las generaciones previas, salvo excepción, como en el caso de Blasco Ibáñez, lo manifiestan menos enfáticamente, ya que la afición por el cine aparece asociada a prejuicios de diversa índole. Cosa de crónica periodista de nivel farandulero, era un territorio más bien reservado, desdeñosamente, a la mujer y, por extensión, de acuerdo con los cánones del momento, de interés algo superficial. El cine no era para ser tomado en serio. Dentro de la propia crítica en general, han tenido que pasar muchos años para que el análisis del texto desde un punto de vista fílmico ocupe una posición respetable en el terreno de la crítica, y se pueda hablar de una retórica y una narratología fílmico literaria.

A esto se une, en el caso particular de España, un centenar de problemas que estrangulan una y otra vez el desarrollo de la industria cinematográfica, con múltiples consecuencias. «Los modestos intentos realizados a mediados de los años veinte para conseguir una legislación que proteja y subvencione el cine nacional, a imitación de las que ya existen en el resto de Europa, no prosperan» (Miró, 74). Pero ni la Dictadura ni la República, ni naturalmente, la Guerra Civil favorecen el desarrollo de la industria nacional y tampoco una mejor percepción del cine como arte de nuestro tiempo. El doblaje, cuya obligatoriedad se establece mediante una legislación aprobada el 23 de abril de 1941, crea un sistema de adulteración fílmica que coloca a España en situación de desventaja. «El público, analfabeto en un alto grado y desconocedor de idiomas extranjeros en otro mucho mayor, se acostumbra a una forma de ver cine mucho más cómoda, los distribuidores y exhibidores no quieren abandonar el doblaje al comprobar el aumento de sus ingresos y los censores descubren que pueden alterar los diálogos mucho más impunemente que las imágenes» (Miró, 77) La forma tardía, irregular y censurada de los estrenos después

de la Guerra Civil, produce un cierto aislamiento y coloca a España en una posición de retraso respecto a muchos países latinoamericanos, que tienen un contacto más inmediato con los últimos estrenos, particularmente en el caso de Hollywood. Por todos estos factores lo que sorprende es el interés de Azorín por el cine, que coincide cronológicamente con ciertos cambios, ya que «a comienzos de los cincuenta empieza a consolidarse una nueva generación cinematográfica que nace de las aulas de la incipiente escuela de cine, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, creado en 1947» (Miró, 79). En esta primera mitad de la década del cincuenta se acrecienta su interés fílmico y se publican los libros citados, que coinciden con la respetabilidad que va adquiriendo el cine español con las películas de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Néstor Almendros ha observado que la Generación del 98 deja un impacto formativo en estos directores que inician la renovación del cine español. Almendros, haciendo una referencia a una opinión crítica de Luis G. Egido, observa que la huella de Azorín en la película *Calle Mayor* es la «más reconocible», compartiendo con Egido la opinión que «la vida provinciana, el intimismo y el tipo de Isabel (Betsy Blair) son puramente azorinianos» (98), factores adicionales respecto a esta interacción entre Azorín y el cine.

Azorín es, por consiguiente, respondiendo a las características innovadoras representativas del 98, un precursor de la cinematograficidad de la literatura y en la literatura, cuyos múltiples nexos van a desarrollarse después. «Muchos madrileños de los años cincuenta se asombraron del entusiasmo del viejo maestro del 98 por el séptimo arte. Recuerdo haberle visto entrar, en mis años de estudiante, en el cine *Panorama*, de la calle Cedaceros. El *Panorama* era, por aquel entonces, un cine destartaladito y de módico precio, frecuentado por estudiantes y gente de barrio» (Catena, 226). Reconoce Azorín su «fanatismo» por el cine, que le parece razonable, unido a una identificación con lo popular que nada tiene que ver con el esoterismo con el cual generalmente se le asocia: «Frecuento los cines populares; los de lujo no los conozco. Las películas que se estrenan en los cines de lujo pasan después —no todas— a los populares. En los populares el espectador puede ver, por un precio módico, dos películas. He visto en tres años unas seiscientas; no es mucho; algunas, deliberadamente o por circunstancias, las he visto dos, tres o más veces» (*El cine y el momento*,

107). Su nota diferencial se pone de manifiesto cuando nos dice: «En fin; por mi gusto estaría hablando de cine horas enteras; no comprendo cómo mis compañeros, novelistas, ensayistas, poetas, no prestan atención a un arte que lo es intensamente del presente y que lo será con los adelantos que se esperan, como en el cine en relieve, de lo porvenir» (*El efímero cine*, 154). Dado su prestigio intelectual y generacional, este interés es la excepción y no la regla. Innovador del 98, demuestra su sentido de apertura a todo lo que significaba renovación, como venía haciendo desde hacía tiempo en la narrativa.

DEFINICIÓN: *ESPACIALIZACIÓN*

La anticipación fílmica de Azorín surge de su concepto del tiempo, de su atemporalidad, que es totalizador. «El cine envuelve la totalidad del mundo» (*El efímero cine*, 13). Arte total, se vuelve parte de una percepción que rompe con los límites de otras expresiones artísticas y literarias. Esa noción totalizadora surge de la confluencia de dos vertientes, la espacial y la temporal: en el cine «el espacio y el tiempo son ilimitados» (*El efímero cine*, 23). Esta afirmación identifica a Azorín con un principio que ha sido definido como *espacialización* y que es una preocupación común que lo une a otros narradores. «Arnold Hauser briefly, and Joseph Frank, more extensively, have shown how novelists have tried to make the novel reflect the spatial-temporal fusion that occur naturally in the film because of its technological nature but that does not occur, naturally in the book because of its apparent nature as an irreversibly linear, sequential medium» (Spencer, 156). Azorín se lamenta indirectamente de las restricciones que la página en blanco impone a la narrativa, aunque no cae en el análisis teórico. Sus observaciones no son más que el reflejo de lo que ya había hecho en *Doña Inés* y *Don Juan*, obras de espacio y tiempo ilimitados, que es la respuesta azoriniana a la *espacialización* del tiempo propia del cine. «As its simplest, the spatialization of time in the novel is the process of splintering the events that, in a traditional novel, would appear in a narrative sequence and of rearranging them so that past, present, and future actions are presented in reversed, or combined, patterns» (Spencer, 156). En realidad, nos estaba diciendo que, en cualquier película, se cumple ese acto de

liberación, que le es intrínseco, mientras que la creación literaria tiene un espacio restringido. Es decir, el cine tiene todos los recursos para poner en práctica procedimientos metafóricos, particularmente pictóricos, con los que Azorín construye su narrativa. «A rich, sensorially composite language characterized by what Metz calls 'codic heterogeneity,' cinema is open to all kinds of literary and pictorial symbolism» (Stam, 131). No es de extrañar, por consiguiente, su percepción de ese poder aglutinador del cine.

Su preferencia se basa en una identificación que nace con su propia estética. «El cine es un arte de lo efímero; es el producto de la vida universal con sus rasgos salientes: multiplicidad, rapidez y fugacidad» (*El efímero cine*, 151). La tecnología y el capital, naturalmente, colocan a Hollywood en una posición privilegiada que se traduce en «multiplicidad, rapidez y fugacidad». Miniaturista de lo transitorio, también lo es de lo múltiple, recreándose Azorín en esa constante minuciosidad que ve en todas las partes que componen el todo: sus «escenarios» narrativos son completos, pero fugaces. La consistencia «huidera» y «efímera» del cine, es al mismo tiempo la manifestación más tangible del tiempo. «Temático del tiempo, ¿cómo no me iba a atraer el cine, que es el tiempo en concreto?» (*Lo efímero del cine*, 11). Tras la aparente contradicción, parece resumir toda su visión del mundo: el tiempo filmico es algo que fluye, que se va constantemente, pero que al mismo tiempo es específico, concreto. Este tiempo «concreto» visto como parte de la «totalidad del mundo», «huidera y efímera», configura la *espacialización* del tiempo azoriniano. Por consiguiente, no hay contradicción: tiempo y espacio se complementan tanto en el novelista como en el cine. El escritor descubre en la pantalla la *espacialización* del tiempo con la que trabajaba su narrativa. «One of the most obvious effects to be achieved by means of this process (the spatialization of time) is simultaneity: the representation of two or more actions in different places occurring at the same moment in time» (Spencer, 156). Este principio lo pone en práctica en los capítulos iniciales de *Doña Inés*, en la secuencia de los dos besos y en la relación espaciotemporal de Doña Inés en el sepulcro de Beatriz: dos espacios configuran un mismo tiempo. Las películas que ve le sirven para establecer nexos, asociaciones libres, que forman parte de ese «montaje» textual en que dos espacios separados y a veces sin aparente conexión, adquieren un significado especial cuando se ponen uno junto al otro y configuran una nue-

va imagen —y, por extensión, un nuevo tiempo. No hay contradicción ni negación sino *espacialización*. La hipnótica fascinación que el cine ejerce en él radica en el redescubrimiento de sí mismo, como escritor que se ve, estilísticamente, en la imagen que se proyecta en la pantalla.

MINIATURISMO

La particular condición azoriniana que lo lleva a correlacionar polos opuestos espacio-temporales, explica el concepto de regresión progresiva que hay en todas estas consideraciones. Este concepto de la doble perspectiva lo lleva a establecer una trayectoria que va de los miniaturistas medievales al cine contemporáneo. «En 1450 se inventa —se perfecciona— la imprenta. Había ya rudimentos anteriores. La imprenta fue una verdadera calamidad para la especie humana: calamidad en el arte, en las letras, en el pensamiento, en la paz pública. La imprenta produce unos libros toscos y los miniaturistas producen unos libros primorosos» (*El efímero cine*, 11). Esta tradición miniaturista, que es visual e ilustrativa, es captada en la prosa de Azorín, que utiliza el lenguaje con el concepto primoroso y decorativo del miniaturista del medievo, de acuerdo con su postulado de que en el transcurso de los siglos «las imprentas han labrado tan bellos libros como labraran los pacientes miniaturistas» (*El efímero cine*, 12). En la conjunción entre el miniaturismo y el cine contemporáneo acomoda Azorín su estilo. El encadenamiento de una cosa con la otra, lleva del miniaturismo al cine: «Una imagen en el cine —en la cámara— es lo infinitesimal... Todo es efímero en el cine: la imagen y la causación de la imagen, la película» (*El efímero cine*, 13). El cine se forma mediante una constante desintegración de imágenes que se perciben gracias a un proceso de descomposición móvil que produce un efecto de continuidad. En sus novelas compone sus «escenas» de modo parecido, siguiendo una tradición que mira hacia atrás y también hacia adelante. La oración corta descompone la narrativa en infinidad de partículas que, al mismo tiempo, produce un efecto de continuidad móvil.

Prácticamente, cada página de *Doña Inés* es un ejercicio en el miniaturismo fílmico de Azorín visto por el *ojo de la cámara*, que es el observador omnipresente. Si tomamos un capítulo tan breve como «El

oro y el tiempo», notamos, en primer término, que compone el *escenario* con un concepto miniaturista donde nada falta. «Llamea en la estancia, sobre la cama, la colgadura de damasco escarlata con estofa de ramos y amplia caída» (*Doña Inés*, 85). Este escenario sirve como *plano general* donde tiene lugar el retrato de doña Inés, acercándose Azorín al *primer plano* miniaturista cuando lo estima conveniente: «Los encajes, sobre la carne morena, son como blanca espuma» (*Doña Inés*, 85). Sobre todo, se trata de un *movimiento de cámara* que fluye constantemente, sin detenerse, desplazándose sobre multitud de *primeros planos* que traducen el estado psicológico. Dentro de este conjunto minimalista, Azorín enfoca el lente en aquello que le resulta fundamental, llevándolo al correspondiente *primer plano* donde todo el recorrido, todos los planos, forman una síntesis llena de significado: «La mano fina ha metido los dedos entre el oro...» (*Doña Inés*, 86). La imagen se completa con el color (porque Azorín no funciona en blanco y negro) y la *banda sonora*, igualmente miniaturista: «el silencio roto por el son agudo del precioso metal» (*Doña Inés*, 86). La prosa cortada de Azorín no interrumpe la continuidad del lente en su desplazamiento por los detalles y los objetos, dándonos además, como si fuera poco, una lección de actuación a través de la «interpretación» que está haciendo doña Inés, la cual conjuga el gesto de la actriz con el personaje.

La conciencia del detalle (miniaturismo) va unida a la conciencia del movimiento (cine) y configura la técnica de un escritor donde se conjuga la tradición con la novedad. Y sin embargo, Azorín ante la pantalla tuvo que darse cuenta de la diferencia entre ambas narrativas. Una simple toma fílmica capta en un instante lo que Azorín construye cuidadosamente palabra tras palabra. Su propósito de «dirigir» la actuación de sus personajes, particularmente doña Inés, es uno de los efectos que produce la lectura. Surge de una necesidad de transcripción visual dentro del marco de la toma fílmica que va teniendo lugar, en un desesperado intento de darnos tanto el todo como las partes que lo forman.

CERVANTINISMO

Por consiguiente, en las letras hispánicas del siglo xx es Azorín el escritor que introduce el cine dentro de su propia narrativa con más clara conciencia de la composición fílmica y de una forma

gráfica que acondiciona la estructura novelesca. Afirma que siente curiosidad por «rastrear la entrada del cine en las letras» (*El efímero cine*, 26) y percibe la cinematograficidad de Vicente Blasco Ibáñez, citando una imagen fílmica de las primeras páginas de *Entre naranjos*: «Destacábase, como visión cinematográfica, las filas de naranjos...» (*El efímero cine*, 26). Pero de mayor interés es su intuición de una relación fílmica cervantina.

Esta intuición se pone de manifiesto mediante un *flashback* intelectual formado por *disolvencias* de varios *primeros planos* que se superimponen. «Para terminar —por ahora—, tres preguntas trascendentales. ¿Se hubiera apasionado del cine Montaigne? ¿Se hubiera apasionado Goethe? ¿Se hubiera apasionado Cervantes? En los tres casos contesto resueltamente que sí.» (*El efímero cine*, 173). Un primer plano, Azorín, se disuelve en Montaigne; éste en Goethe y el siguiente en Cervantes, donde «la sensación cinematográfica de lo huidero» (*El efímero cine*, 173) característica cinematográfica cervantina según Azorín, compone el sentido total de las preguntas, la «imagen» abarcadora del todo.

Esta percepción cervantina coincide con la importancia concedida a Cervantes dentro de la moderna narratología fílmica, particularmente por Robert Stam que en su libro *Reflexivity in Film and Literature*, subtítulo «from don Quixote to Jean-Luc Godard», coloca a Cervantes en un primer plano y lo toma como punto de partida de las más diversas interpretaciones fílmicas. «When Cervantes interrupts the story of Don Quixote's battle with the Biscayan, in a novelistic equivalent to the freeze-frame, leaving them both with swords upraised, on the grounds that his source went no farther, only to resume his account upon discovering a parchment depicting the very same battle, he is consciously destroying the illusion created by his story» (Stam, 129). El uso del *freeze-frame* dentro de un sistema intertextual como efecto distanciador creador del *suspense*, coincide con procedimientos parecidos utilizados por Azorín, de similar dramaticidad, en *Doña Inés*. La voz narrativa de don Pablo, «congela» la historia de Beatriz y el Trovador, que progresa y se detiene rítmicamente, consciente del efecto de la doble narrativa. Si el texto azoriniano está literariamente conectado con el de Cervantes, ambos están estructuralmente relacionados con el cine.

No es de sorprender que Azorín estableciera además un nexo cervantino en la reconstrucción que hace de Hollywood, que es

para él la suprema expresión del séptimo arte. En una crónica que escribe sobre Gary Cooper, afirma que «Gary Cooper ha nacido en Albacete, o en Villarobledo, o en Quintanar, o en Tomelloso; es netamente manchego. Su figura es ésta: alto, cenceño —sin escualidez—, la cara alargada, expresiva la boca, largas las finas manos. Va vestido de negro, con ancho sombrero, bajo de copa, con cuello de camisa doblado y una cinta negra y larga por corbata. Su gesto habitual —sobre todo en sus dudas, en sus abatimientos— es pasarse la mano por lo bajo de la cara, como esperando disipar, con tal frote, su íntimo desconsuelo. Lo veremos en la ancha calle solitaria —solitaria por la cobardía ambiente— detenerse un momento y llevarse la mano al mentón. *Solo ante el peligro*, película en que Gary Cooper es el protagonista, es una película perfecta fotográficamente, perfecta estructuralmente» (*El cine y el momento*, 80). Al hacer el retrato de Gary Cooper, elimina las barreras espacio-temporales y utiliza un idéntico procedimiento al que aplica al caso Doña Inés-Doña Beatriz y Diego de Garcillán-El Trovador. Cooper queda asociado a otro espacio y a otro tiempo. Las luchas de fronteras se desplazan de la Reconquista al Lejano Oeste, pero al mismo tiempo quedan identificadas. Todo se va y todo retorna. *High Noon* se vuelve cantar de gesta de una nueva lucha de fronteras, con la postura épica «del manchego Cooper, del gran manchego enderezador de entuertos» (*El cine y el momento*, 81) —Cid quijotesco. La épica del Lejano Oeste fabricada en Hollywood, es la épica castellana que se reconstruye dentro de otro tiempo y circunstancia, pero con una concepción histórico-fílmica que las enlaza.

YUXTAPOSICIÓN

Detrás del novelista, hay un guionista. La importancia y el respeto que tiene Azorín hacia la escritura fílmica se pone de manifiesto al dedicarle *El efímero cine* a sus «compañeros» del Círculo de Escritores Cinematográficos, a quienes trata de igual a igual. Como diversos escritores que vendrán después (Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig) que hacen literatura (cuando menos parcialmente) ante la imposibilidad de hacer cine, Azorín se hace planteamientos teóricos sobre este hecho creador, particularmente en el artículo que titula «Un embrión» (*El cine y el momento*, 33-35),

en el cual responde a su propia pregunta: «¿Cómo encontraremos un embrión de película?» (33). La respuesta práctica está en el artículo mismo, donde el escritor hace una recomposición fílmica de los cuatro primeros versos de un soneto de Quevedo, el cual somete a un análisis literario mediante una reconstrucción cinematográfica. En realidad se trata de una libre adaptación cinematográfica de un texto poético.

¡Cuántas manos se afanán en Oriente
Examinando la mayor altura,
Porque tus dedos, breve coyuntura,
Con todo un patrimonio esté luciente! (33)

Azorín se limita a comentar los primeros cuatro versos de esta «Exclama contra el rico hinchado y glotón» (213), independizándolos de la grosería ramplona que caracteriza la totalidad del soneto; aunque desvirtúa el carácter del soneto si lo vemos en su totalidad. Azorín, simplemente, lo ajusta a su muy personal propósito y a su propia personalidad.

En el análisis de estos versos lo más significativo es la conversión de la lírica en una trayectoria visual que sigue Azorín como si fuera el ojo de la cámara: «Voy viendo, lentamente, que se trata de recorrer un camino —dramático tal vez— desde los yacimientos diamantíferos hasta el dedo de una beldad» (33-34). En estos cuatro versos encuentra un «embrión de película» que se recorre mediante el análisis, y Azorín realiza una transferencia y adaptación a la pantalla de una imagen lírica.

Observa que la expresión «todo un patrimonio está luciente» ya ha sido utilizada por Quevedo previamente, y que en el *Sueño de la muerte*, Quevedo nos dice que el protagonista lírico «se ciñe todo su patrimonio al dedo, al ceñirse un sortijón» (34). De esta manera «disuelve» fílmicamente un primer plano de un sortijón dentro de otro sortijón, tratando de ampliar el significado del «sortijón» inicial mediante estas asociaciones de imágenes. Pero el enfoque en la prenda no es suficiente, sino que necesita otros desplazamientos visuales que lo amplíen. Al hacerlo, rompe con las fronteras entre el cine y la literatura, como se pone de manifiesto cuando, sin transición, agrega: «Los yacimientos auríferos y la recolección de perlas son cosas que he visto ya en otras películas» (34). Sin previo aviso, ha dado el salto a la pantalla.

El novelista ha eliminado las fronteras de un género con el otro.

¿Cine? ¿Literatura? ¿Cine y literatura? ¿Es que Azorín ha hecho de Quevedo un hombre de cine? La transición inesperada ilumina el texto: la impresión inicial del sortijón en el dedo de la dama se disuelve en el sortijón en el dedo del caballero, para volver finalmente a ella —proceso que no ocurre en el poema. Sin embargo, esto da el significado colectivo, histórico, sociológico y económico, que se desprende del *primer plano* del sortijón: el poder del dinero, la corrupción del coloniaje, el usufructo individual en detrimento del interés colectivo, la decadencia de un imperio. El lente ha destemporalizado la situación.

El «montaje» surge en el «embrión» de película: Azorín está «filmando» el texto lírico. «La imaginación ya está en marcha; se atropellan las imágenes: la India, con otros paisajes, con otros cielos, con otros mares; Amsterdam con sus diamantistas; el mercado de pedrería y las especulaciones; la calle de la Paz, en París, con sus espléndidas joyerías; un diamante maravilloso... (émulo del «Regente», el cual «Regente» se ostenta —o se ostentaba—) en la galería de Apolo, en el Louvre, en París; el camerín de una beldad (—de que habla Santa Teresa con desdén—) henchido de chucherías preciosas; la hermosa con su diamante en el dedo; la mano fina que vemos agrandada en la pantalla...» (34-35). La lectura conduce a interrogantes: ¿Quevedo? ¿La India o América? ¿Cómo es posible? ¿La mano de una actriz en un camerino? ¿Un lapsus? ¿Se habrá equivocado? Todo es, sin embargo, muy sencillo: el sortijón es «breve coyuntura» de la vanidad humana y resumen del coloniaje. No importa la geografía, la India o América; o la nacionalidad, españoles o ingleses. Salvo los comentarios que hemos colocado entre paréntesis, Azorín recompone el texto mediante planos generales exteriores que van reduciendo su amplitud del espacio abierto al cerrado, las calles de Amsterdam y París, hasta el camerino con el *primer plano* del sortijón en la mano de la actriz. De esta manera el texto de Quevedo (los cuatro versos mencionados, pero no la totalidad del soneto) le ha servido para una asociación libre que anula el tiempo y el espacio.

De pronto, percedero y permanente, Azorín retorna a la pantalla (posiblemente del cine de barrio) de donde salió Quevedo. Y sin transición, cierra: «Productor: Alexander Korda, enamorado del Oriente, fastuoso, en las primeras escenas de *El ladrón de Bagdad*, como un gran lienzo de Veronés» (35). De esta manera los cuatro

versos de Quevedo constituyen el embrión de una interpretación literaria que se vuelve cine.

Apasionado del sistema intertextual, el novelista lo enriquece mediante un proceso de intertextualidad fílmica donde la escritura quevediana se disuelve en la cámara de Alexander Korda. Los textos de Azorín «prompts the reader in the task of creating 'presences'» (Franz, 32) basadas en ausencias, que es el proceso que utiliza cuando ve la película de Korda, ya que detrás de ella reconoce el poema de Quevedo. Para él, el lector es un creador de presencias que utiliza las omisiones del creador para completar su obra. En este caso, Azorín ejemplifica el proceso. Al mismo tiempo que su artículo representa un análisis del film y de los cuatro versos de Quevedo, se vuelve un ejemplo de cómo el receptor recompone toda creación previa. Todo acto creador no se completa hasta que es percibido activamente: premisa fundamental donde están las bases de gran parte de la narrativa del siglo xx.

Todo lo expuesto se reduce técnicamente a un sistema de constante yuxtaposición que funciona en las partes y en el todo. Sistema de yuxtaposición crítica (en el caso que acabamos de discutir) y yuxtaposición creadora (en el caso de su novelística). *Doña Inés* ofrece los ejemplos más representativos. El montaje de ciertos capítulos, como el XXVII y XVIII, «Ella» y «El» respectivamente, responde al concepto cinematográfico de que dos imágenes colocadas una al lado de la otra configuran un tercer significado. La doble narrativa, Inés-Diego y Beatriz-El Trovador, la novela dentro de la novela, es un ejemplo narrativo del *crosscutting* fílmico. «The basic implementing technique here is 'crosscutting' (Christian Metz's 'alternate syntagm' or 'alternate montage'), a venerable editing technique already perfected by D. W. Griffith. A more elaborated name is 'imbricated montage,' the separate but interspersed assemblage of shots back and forth between two different strands of a story which ultimately get tied together» (Chatman, 174-75). Es evidente que Azorín estaba funcionando dentro de un discurso narrativo que anticipaba todos estos procedimientos del discurso fílmico. El procedimiento es extensamente analizado por Seymour Chatman en relación con *The French Lieutenant's Woman*. Harold Pinter, al adaptar la novela de John Fowles, hace cine dentro del cine de la misma manera que Azorín hace novela dentro de la novela con una retórica fílmico-literaria no menos efectiva. Más recientemente el procedimiento sirve de fundamento técnico-temáti-

co en *Dead Again* de Kenneth Branagh, que es otra historia de amor y otro caso de eterno retorno, donde el presente en colores nos lleva a un pasado marmóreo, letal y en blanco y negro (como el sepulcro de Beatriz), que después se incorpora al presente narrativo. En todos estos casos hay una consistencia romántica donde el eterno retorno es la base temática que determina el procedimiento. La preferencia de Azorín por dejar en el aire dos acciones paralelas, acompañada de secuencias retrospectivas; o dejar por resolver por un período de tiempo un determinado conflicto, quizás un detalle significativo, constituyen procedimientos fílmicos tradicionales y frecuentes. El *flashback* sirve para interrumpir, detener y hacer progresar la acción, todo al mismo tiempo, como ocurre en las películas mencionadas, dando por resultado el *suspense* que entra en juego en la elaboración de la intriga. El sistema de yuxtaposiciones azorinianas constituye una efectiva variante de toda una terminología sofisticada utilizada por la moderna narratología y filmografía.

ELIPSIS

Al referirse a Orson Welles, Azorín hace algunas observaciones que vuelven a resultar fundamentales dentro de un conjunto de crónicas que con frecuencia caen en lo superficial. Pero el breve análisis que le dedica a Welles se revierte muy significativamente sobre su propio texto, como pasaremos a observar.

En otro trabajo, titulado «Cómo decir lo que no se dice», hemos observado la elusividad de Azorín, que utilizando la omisión obliga al lector a una reconstrucción del significado. La elipsis, figura de dicción donde se suprime en la oración aquellas palabras que no son esenciales para la claridad de la misma, lleva a la reducción del sistema de comunicación del lenguaje, y explica la preferencia de Azorín por el período corto y la frecuente conversión de la oración en frase. Claro que el procedimiento puede llevar a lo críptico y obliga al desentrañamiento. Azorín es, literariamente hablando, un maestro de la elipsis.

Al hablar del *Otelo* de Orson Welles, enfoca su atención en la elipsis: «Observación sobre la elipsis en el cine, sobre la elipsis constitutiva del cine» (*El efímero cine*, 164) y pasa a describir, elípticamente, la elipsis veneciana de Welles: «Vemos pasar, con

vertiginosidad, lienzos de murallas, patios con columnas, unas escaleritas de piedra, la poterna de un muro, rostros, una góndola, gaviotas que aletean blandamente, almenas, guerreros, anchas losas, una mujer, otra mujer vestida de blanco, otro corredor solitario, un torreón, lanzas, muchas lanzas, de nuevo una pétrea escalerita, un patio, una callejuela angosta... Oímos gritos, campanas, música, lloros, imploraciones. Orson Welles está luchando con la elipsis; Orson Welles vencerá a la elipsis o será vencido por ella» (*El efímero cine*, 165). La asociación lingüístico-geométrica entre «elipsis» y «elipse» nos lleva a consideraciones adicionales sobre el movimiento de cámara característico de Welles, que lleva a una continuidad circular, elíptica, de curva cerrada, en la mayor parte de sus películas, pero en particular al principio de *Touch of Evil* y en el baile de *The Magnificent Amberson*, donde la cámara va y vuelve rítmicamente en una curva que retorna al punto de partida. De esta manera, la «elipsis» lingüística de Welles, tan claramente percibida por Azorín, creando un barroco de imágenes por omisión de lo superfluo, se conjuga con la «elipse» geométrica de una cámara que no se detiene.

El entendimiento que demuestra Azorín al interpretar la técnica de Welles con referencia a la Venecia de *Otelo*, se debe a que ya él ha hecho otro tanto con Castilla, aplicando idéntica fórmula de «elipsis elíptica».

«Una ciudad y un balcón» es una síntesis del arte azoriniano que puede servirnos para resumir varios aspectos discutidos en este trabajo. En realidad se trata de una elipsis de Castilla con un corte tiempo-espacio que la vuelve una obra maestra. Dividido en tres partes, cada una de ellas está dividida a su vez en tres secuencias. Esto le da al artículo una triple configuración triangular que produce un efecto de equilibrio clásico y geométrico a la vez. Esta triangularidad corresponde a tres espacios: (I) un plano general de Castilla, de carácter colectivo limitado a su geografía, incluyendo referencias intertextuales, subdividido en múltiples espacios que configuran el todo; (2) una visión documental-panorámica del mundo, informativa, histórico-geográfica, dada mediante una subdivisión de espacios múltiples presentados entre paréntesis hacia el final de cada una de las partes; y (3) un primer plano del hombre en el balcón, de carácter individual, el cual parece internalizar todos los espacios exteriores. La panorámica castellana se ve dentro de la panorámica mundial; ambas, parecen proyectarse en el pri-

mer plano del personaje, donde se eterniza, a nivel individual, el sentido colectivo, histórico, pero caracterizado a nivel de un personaje único, arquetípico, que se proyecta y disuelve en el tiempo. Este juego de planos, de espacios, se repite tres veces dentro de tres niveles temporales diferentes. Azorín trabaja con una movilidad espaciotemporal que es circular ya que la secuencia que sigue vuelve, en eterno retorno, al punto de partida anterior, vuelto ahora un nuevo presente. El espacio y el tiempo se han movido al unísono, armónicamente, dándonos la eternidad de la vida misma, que es una continuidad de imágenes (como las que componen el cine según definición de Azorín) unidas en la eternidad de una película. Documental televisado, el área local se amplía con otros acontecimientos a nivel mundial.

Esto está realizado con particular sentido de la continuidad. El artículo se inicia con un decidido movimiento de cámara desde la perspectiva del narrador, que nos hace a su vez adoptar, junto con él, el punto de vista narrativo-perceptual suyo, la óptica que él tiene: somos el ojo de la cámara. «Entremos en la catedral... En un ángulo junto a la capilla en que se venera la Virgen de la Quinta Angustia, se halla la puertecilla del campanario. Subamos a la torre; desde lo alto se divisa la ciudad toda y la campiña. Tenemos un maravilloso, mágico catalejo...» (*Castilla*, 686). El uso del «catalejo» acrecienta el efecto fílmico, el decidido deseo de encuadre. No se trata de un paisaje realista simplemente, sino de un paisaje intencionalmente ficcionalizado por un lente a través del cual se observa. El lector (el espectador) es forzado a asumir el punto de vista del «camarógrafo»: el hecho físico responde a un concepto ideológico.

Azorín, además, tiene una perspectiva *a vista de pájaro*, una particular preferencia por el principio del *crane shot* orsonwelliano. No es de extrañar su fascinación posterior al comentar la película *Así nació una fantasía*, en que comparte el punto de vista de la cámara y contempla las techumbres de unos estudios de Hollywood, cuya toma, supone, se ha hecho desde un avión. Fílmicamente, el comienzo del artículo es una larga toma desde una grúa, un *crane shot* que Azorín reconocerá posteriormente en la Venecia de Orson Welles o en la Atlanta de *Gone With the Wind*. El principio es el mismo, enriquecido por la atemporalidad azoriniana, que es su marca de fábrica. En *Doña Inés* lo utiliza repetidamente. Desde el balcón, Madrid es visto primero *a vista de*

pájaro y de forma parecida a la litografía bonerense que hay en la habitación. Pero es en particular Segovia, observada desde diferentes ángulos de nivel superior, la que lleva a constantes panorámicas donde el uso del color en los espacios abiertos acrecienta la consistencia fílmica. La imagen literaria funciona desde una grúa hipotética con una cámara que es el lente del escritor o el punto de vista de los personajes. El efecto es de pantalla panorámica. Todo el paisaje segoviano se ve desde diferentes ángulos de la explanada del Alcázar, logrando un efecto de totalidad a tono con la eternidad amorosa y romántica de los personajes, a los que la «cámara» vuelve en una especie de toma continuada y elíptica.

En «Una ciudad y un balcón» el paisaje forma una estupenda panorámica que invita después a un proceso de acercamiento donde la elipsis intelectual consiste en apresar toda la Castilla medieval en una sucesión de tomas múltiples. Esto llevará a la identificación posterior con el vértigo veneciano de Welles. La rápida sucesión de cortes (que nunca rompen el efecto de continuidad) nos da la visión globalizadora de la Castilla medieval, que se enriquece por elipsis. Allí está, contenida en unas pocas líneas, historia, geografía y socio-economía, sin faltar la literatura: el romancero, la épica, el realismo celestinesco y la picaresca. El paréntesis, en el párrafo penúltimo de esta primera parte, nos traslada de un continente a otro, como si se tratara de un fondo documental y documentado, a tono más bien con un reportaje televisado de un momento histórico. Pero es el primer plano final lo que individualiza, a modo protagónico, la historia colectiva que la elipsis azoriniana ha ido desarrollando.

No es necesario seguir la triple técnica tripartita. El ritmo varía, se hace más pausado, de acuerdo con la pérdida de vitalidad castellana. Básicamente el procedimiento es el mismo, pero al volver la «cámara» (es decir, la imagen literaria) al mismo espacio dentro de otro tiempo, la primera imagen fluye temporalmente dentro de la segunda, con sus variantes, en constante proceso de cambio.

El proceso transformativo de la materia hace que una misma cosa se vuelva diferente en su trayectoria existencial. Se trata de un devenir que Azorín define, sintéticamente, como causafinalismo. «El causafinalismo puede resumirse en estas palabras: las cosas han sido hechas para las cosas» (*El efímero cine*, 12). De ahí que un mismo objeto se disuelve dentro de sí mismo, convertido en

otra cosa cuando ya ha pasado el tiempo. Por otra parte, cada ente vive integrado al contexto de otros. La composición de las cosas en el tiempo y dentro de cada espacio configura un todo, que está dado en la composición del texto. Por eso el texto forma parte del devenir transformativo del causafinalismo.

El causafinalismo es el punto en que confluyen dos textos reflejos, el literario y el filmico. El texto narrativo responde a una concepción filmica que el escritor va a redescubrir, casi hipnóticamente, en la pantalla, como si su postulado «las cosas existen para las cosas» se transformara en «los textos existen para los textos»: la Venecia orsonwelliana existe para la Castilla azoriniana. En conclusión, cine y literatura conjugan la elipsis de un mismo lenguaje que abarca siglos en el espacio de unas pocas páginas azorinianas (tomas orsonwellianas), movimiento cerrado, elíptico, guiado por el lente, el ojo filmico de un cinematografista del 98.

OBRAS CITADAS

- Almendros, Néstor, *Cinemanía* (Barcelona: Seix Barral, 1992).
 Catena, Elena, «Lo azoriniano en *Doña Inés*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, num. 226-227, 1968.
 Chatman, Seymour, *Coming to Terms* (Ithaca, New York: Cornell UP, 1990).
 Franz, Thomas R, «Azorin's *Don Juan*: The Text, Its Missing Texts and Their Hidden Lessons on Censorship and Imaginative Reading». *España Contemporánea*, t. IV, núm. 2, 1991.
 Martínez Ruiz, José, «Azorín» *Castilla. Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1959).
 — *Doña Inés* (Madrid: Castalia, 1982).
 — *El cine y el momento* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1953).
 — *El efímero cine* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1955).
 Miró, Pilar, «Breve historia del cine español desde sus comienzos hasta la muerte de Franco». *España Contemporánea*, t. 1, núm. 1, 1988.
 Montes-Huidobro, Matías, «Cómo decir lo que no se dice». *Revista de Occidente*, núm. 137, agosto 1974.
 Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, edición de José Manuel Blecua (Madrid: Editorial Castalia, 1969), V. I.
 Riopérez y Mila, Santiago, *Azorín íntegro* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1979).
 Spencer, Sharon, *Space. Time and Structure in the Modern Novel* (New York: New York UP, 1971).
 Stam, Robert, *Reflexivity in Film and Literature* (New York: Columbia UP, 1992).